Domingo 14 de mayo de 1995

PRIMER PLANO/

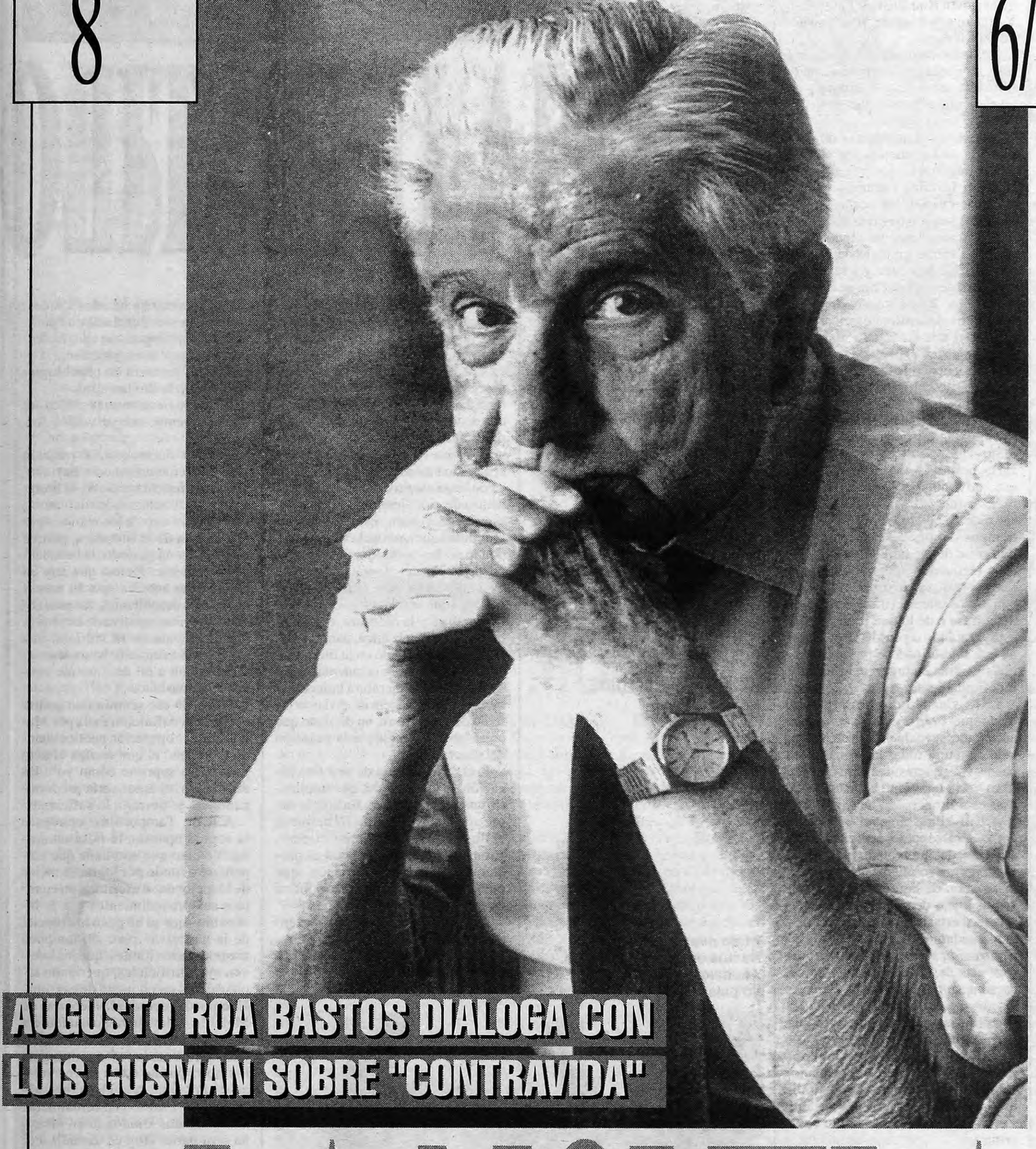
Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

VOTO SUBITO *por* Rodrigo Fresán 8

Entrevista a Peter Handke: LA TARDE DE UN ESCRITOR

Anticipo de la nueva novela de Oscar Hijuelas: ERAN CATORCE HERMANAS 6/7

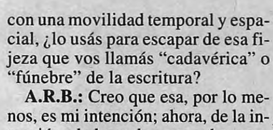


AUGUSTO ROA BASTOS DIALOGA CON LUIS GUSMAN SOBRE "CONTRAVIDA"

LA NOVELA DE SU VIDA

Como el texto más autobiográfico de su producción calificó Augusto Roa Bastos a su más reciente novela, "Contravida", en la que se cuenta el regreso de un hombre a su pueblo natal en busca de la paz perdida. El pasado es un tiempo, la infancia perdida, y un lugar, Iturbe, en la provincia paraguaya de Guairá, donde el autor de "Yo, el Supremo", "Hijo de hombre" y "Vigilia del Almirante" pasó su infancia. Luis Gusmán, también escritor –"El frasquito", "La música de Frankie"– y amigo del premio Cervantes 1989, conversó con Roa Bastos sobre las búsquedas estilísticas que revela esta indagación tan particular en el ayer y en el presente.

HACIA UN ESTILO



En su última novela, Augusto Roa Bastos realiza una prueba de talento: "Contravida" –tal el título de la obra– muestra que se puede contar una historia política sin que el peso de la trama haga perder levedad al estilo. "Se trata de forzar al extremo límite la posibilidad de expresión, descartando todo lo que sea superfluo, los parásitos de la novela", explica el autor de "Yo el Supremo" e "Hijo de hombre" en diálogo con Luis Gusmán, a quien Roa Bastos le ha prologado las ediciones francesas de "El frasquito" y "Lo más oscuro del río".



[illegible] según pa[illegible] los años; al lado, Luis Gusmán.

Aun después de haber cerrado con El fiscal *su trilogía sobre la sociedad paraguaya, la materia guaraní ha seguido nutriendo la escritura de Augusto Roa Bastos, según certifica esta nueva novela,* Contravida, *escrita entre marzo y julio de 1994, pero anunciada desde hacía largo tiempo. Se sigue, por lo tanto, en el ámbito del "dolor paraguayo", apelativo que en su momento recibió* Hijo de hombre. *De nuevo en el tiempo histórico de la dictadura, un argumento simple estructura* Contravida*: la huida de un preso político, que sobrevive al asesinato de sus compañeros de fuga. Esta huida lo conduce, a través de un prolongado viaje en un desvencijado tren, hasta su lugar nativo. Buena parte de ese camino de regreso lo ocupa la rememoración de su infancia. El viaje y los recuerdos se imbrican en la fábula hasta formar su tejido novelesco. No se trata de una novela directamente política, aunque se malentendería sin este trasfondo.*

El relato cuenta una vida tanto como canta a un tiempo ya desaparecido, el tiempo de la infancia; un tiempo pero también un lugar, Iturbe, pueblecito de la provincia del Guaira, donde pasó Roa su niñez, según declara además la misma dedicatoria del libro. Las claves autobiográficas son, por lo demás, precisas: el padre del protagonista sale de un seminario con las órdenes menores, igual que el padre del propio Roa; como sucedió en la realidad, hay en la novela una todopoderosa fábrica de azúcar, donde trabaja el padre, y el protagonista, mediano escritor, compone un cuento, "Lucha hasta el alba", que se titula como el primer cuento de Roa. Pero no se trata de una novela estrictamente autobiográfica, aunque se nutra de materiales muy ligados a la persona del autor.

Para cumplir con el propuesto fin de evocar un tiempo ya remoto, Roa se vale de una prosa fragmentaria, atomizadora, cortante, que acoge la materia argumental a través de dieciséis partes, divididas a su vez en numerosos capitulillos. Cincunloquios y rodeos se eliminan para que el relato alcance su auténtico objetivo: fabular la preservación de "los ensueños" de la infancia de que el texto habla. Paralelamente a esta configuración, Contravida *suscita el encanto y el poder de la naturaleza paraguaya, a la que dota de vida propia y exalta en términos inequívocos como ámbito de la infancia recuperada por la memoria. En contra de todo ello opera el antimito, las fuerzas de la represión y la muerte, cifradas en la policía y otros esbirros de la dictadura.*

La novela contiene también una teoría de la escritura, que se desgrana a través de la memoria del escritor que es el protagonista. Esta teoría enlaza con el significado general de toda la obra y descansa en un punto central: la palabra escrita es siempre una palabra robada. Lo cual es una manera oblicua de remitir el texto castellano de Contravida *a su matriz originaria, el texto oral guaraní, según las conocidas posiciones de Roa al respecto. A este texto apunta la utilización de voces guaraníes y, sobre todo, ese sentido mágico, animista, primitivo, que adquieren la naturaleza, el paisaje, algún objeto y determinadas figuras de la narración.*

En su casa de Toulouse, Francia, donde reside, y en cuya universidad da clases, Roa Bastos está "escribiendo intensamente para terminar este novelón último", según comentó al pasar, sin querer dar precisiones como un título o un tema. Allí lo llamó otro escritor, Luis Gusmán, a quien Roa Bastos le ha prologado las ediciones francesas de El frasquito *y* Lo más oscuro del río, *dos de sus textos más famosos. Resultado de la conversación es este diálogo que aquí sigue, donde el gran autor paraguayo revisa su idea de la escritura y revela las aspiraciones literarias, cumplidas en su mayor parte, que lo llevaron a un proyecto como* Contravida.

Luis Gusmán: Tu última novela, *Contravida*, me gustó mucho, en particular como proyecto. Una cosa me llamaba la atención, como una paradoja: se trata de una novela que quiere poner en juego lo oral. Pienso en estilos muy orales como el de Céline. Y me acuerdo de una frase de Artaud que dice que cuanto más escrito está un texto más se escucha la voz. ¿La voz es un equivalente de lo oral?

Augusto Roa Bastos: Para mí sí. Y creo que la frase de Artaud se debe referir a eso.

L.G.: No obstante, en relación a esto, en ningún momento hay en tu libro una renuncia a lo escrito y en un reportaje aclaraste que no se trata de un texto político.

A.R.B.: Esto también se relaciona con cierta preocupación permanente –algo de lo que ya hablé una vez con Josefina Ludmer– por no acuñar un estilo. No acuñar un estilo en el sentido de crear una especie de manierismo anticipado. Por ejemplo, tomas un texto de Borges o de García Márquez y a las tres o cuatro frases es infalible que se trata de ellos. Yo he tratado de evitar esa marca de estilo. Josefina Ludmer tuvo una frase que me gustó mucho porque expresaba muy bien esta preocupación: "Claro, vos buscás el estilo del no-estilo". Esto es lo que puedo decirte sobre la concepción del lenguaje simbólico para la novela: estoy yendo en un camino –que vos no tenés que empezarlo, porque siempre has estado en eso– de condensación de la escritura. El esfuerzo es tratar de condensar todo lo posible, eliminando los tiempos débiles en la narración y una serie de elementos sintácticos, esos elementos aparentemente nimios pero que sin darte cuenta te llevan forzosamente a una explicación de la frase o de lo que fuera. Ahora estoy tratando de cuidar eso, tratar de que la escritura se repliegue sobre sí misma en lugar de bifurcarse indefinidamente.

L.G.: Cuando en otro reportaje decís que *Contravida* es un relato autónomo pero que a la vez ha tratado de reunir todas las líneas de tu narrativa, ¿querés decir que en ese libro están también las historias de esas escrituras?

A.R.B.: Exactamente así es. Son como una especie de relato muy condensado, intercalados dentro del texto narrativo mismo. Y sobre esta cuestión de la reunión de las diversas líneas de mi narrativa, justamente acertaste en lo que yo considero fundamental para mí y que en *Contravida* se nota con mayor nitidez: este deseo mío de... no de reescribir sino, al contrario, de traer de nuevo a una confluencia todas estas líneas narrativas anteriores para, justamente, negarlas.

L.G.: Me acuerdo que Gombrowicz decía una frase al respecto: "Uno escribe siempre el mismo libro". Entonces, esas versiones que vos das no son precisamente reescritura.

A.R.B.: Incluso cuando se cuenta aparentemente el mismo episodio o el mismo fragmento, casi siempre se niega la anterior versión, ¿no? O a veces se cuenta de otra manera, lo que implica una negación, una deconstrucción. Eso me viene también, creo, de esta especie de influencia –bastante fuerte, para los que somos de allá– de una cultura bilingüe, en la que es muy fuerte todavía la tradición oral, con el agravante de que, claro, esta mezcla de dos idiomas que no tienen ningún nexo entre sí –el guaraní y el castellano– produce una mezcla muy muy dura, realmente.

L.G.: Esta cuestión de las versiones y de las escrituras se relaciona con una movilidad temporal y espacial, ¿lo usás para escapar de esa fijeza que vos llamás "cadavérica" o "fúnebre" de la escritura?

A.R.B.: Creo que esa, por lo menos, es mi intención; ahora, de la intención a lo logrado a veces hay mucha distancia. Pero sí, me interesaba precisamente eso: infiltrar permanentemente en los libros que voy escribiendo una denegación sistemática de lo ya escrito; tratar de infiltrar dentro de, por ejemplo, lo que estoy escribiendo ahora, esta especie de movilidad que se da en la lengua oral, donde no hay nada fijo, donde no se puede establecer ninguna manera de expresión. Por otro lado, también hay algo que se relaciona... no ya con la literatura y la escritura, concretamente, sino con la ética, para mí. Estamos propendiendo en la literatura, por lo menos en la occidental, pero sobre todo en la literatura latinoamericana, a una especie de divismo interno de la escritura, un divismo que corresponde también a la posición del autor mismo.

L.G.: No se trata de una fetichización de la literatura, que implicaría una renuncia ética. En vos, la expresión que en *Ricardo III* define al exilio de la lengua como el peor, ¿tiene que ver también con el problema de la transculturación, que podríamos denominar una política de la lengua?

A.R.B.: Sí, una política de la lengua basada en la ética de la literatura, que creo que está bastante degradada, actualmente, sobre todo lo que se produce en Estados Unidos, donde la descendencia de un Faulkner o un Hemingway se apagó completamente. Van un poco hacia la línea de la literatura de papel higiénico, como la llaman ellos.

L.G.: Deviene en una estética del procedimiento, que se vuelve formal.

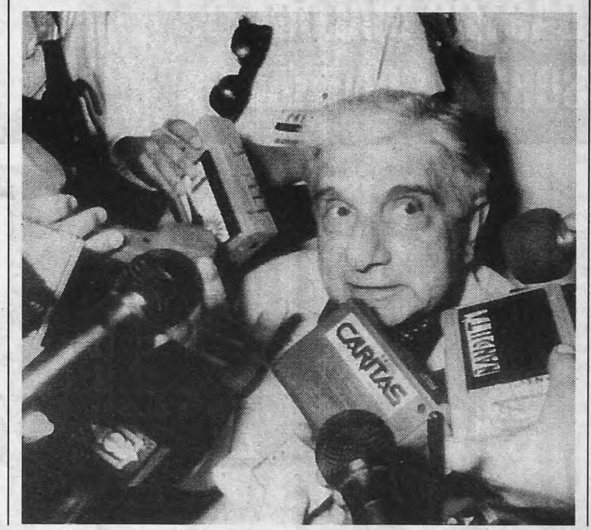
A.R.B.: Formal, sí. Y también creo que, en cierto modo, hay además de la fetichización de la literatura una fetichización del autor. Creo que es uno de los signos de la decadencia de la literatura, porque estamos en un período de decadencia, realmente. Pienso que hay en los mejores autores –por lo menos en los más descollantes, los más conocidos– una tentativa de estar permanentemente en la vidriera, una especie de exhibicionismo, de narcisismo que a mí no... no me convence demasiado.

L.G.: En ese sentido uno podría volver a la definición dada por Mallarmé de la operación poética cuando dice que "el que realiza el acto poético se suprime como yo". En esos casos, el autor sería predominante, no se borraría lo suficiente.

A.R.B.: Tampoco me convence la actitud opuesta, la falsa modestia. Yo creo que uno tiene que empeñarse a fondo por lograr lo mejor de lo mejor de su escritura, en cuanto a sus procedimientos y a la invención –que es un poco lo esencial de la narrativa– pero sin tampoco trasponer esos límites, que los vuelven muy artificiales, queriendo lucirse como en un juego de esgrima. Uno puede recordar las lecturas de Melville o Hawthorne o cualquiera de estos autores norteamericanos que dieron nacimiento a una gran literatura puesto que a su vez venían de la herencia anglosajona, autores que ya no se ven actualmente ni en Estados Unidos ni en ninguna otra parte. Hoy es distinto. Por ejemplo está el fenómeno que pasó en la más joven literatura posfranquista, donde los escritores jóvenes no encontraban –en los primeros años, sobre todo– una modalidad nueva de expresión. Por ejemplo, exageraban la cuestión del uso de tecnicismo, de palabras muy connotadas, en lugar de hacer lo que finalmente hizo Borges con su literatura: llegar a un despojamiento progresivo no de su vocabulario, que fue siempre muy selecto, sino de su forma de expresión.

L.G.: Es también el proyecto de los grandes escritores. Para nombrar otro bilingüe, Beckett, que llega a ese despojamiento casi absoluto.

21 de marzo de 1989: Roa Bastos en el aeropuerto de Asunción, por primera vez en su país tras 42 años de exilio.





roa bastos / así nació "el trueno entre las hojas"

... dormía en el sótano de la editorial de música, entre la impresora de rotaprint y la guillotina, donde tuve como jergón los acaramelados paquetes de Vanidad, el bolero de moda por aquel entonces, que se vendía mucho y se cantaba y silbaba en todas partes.

Sobre la mesa de la guillotina escribí todos los cuentos de El trueno entre las hojas. Ocurrió que me entusiasmé y no salía más del sótano, la nuca bajo la cuchilla, escri- ... cuentos de locura y de muerte. Pensa- ... -miento entre los árboles de Misiones ... las reverberaciones del sol, las tolva- ... el sótano yo no tenía más que ... el sordo retumbar del piano ... careras y milongas a los con- ... -pertorio. Yo del sótano no ... -rarme en la traducción ... -ad lo único que allí ha- ... de el Trueno. Hasta ... siquiera mi versión de ... -ularizó en ritmo de

... -pazo; me despedí con ... a ahora siento nostal- ... -unda patria, y el ... como el primero, de ... -nado a estas perpetuas

A. R. B.

A.R.B.: El para mí es también un ejemplo muy típico.

L.G.: Y, por otro lado, en tu novela no se renuncia a ninguna de las cuestiones, como en Guimaraes, donde uno puede encontrar estilo, escritura, narración..., todo.

A.R.B.: Renunciar es otra cosa, sí. No se puede renunciar a nada, porque creo que eso sería un empobrecimiento: un empobrecimiento quizá no buscado, pero empobrecimiento al fin. Creo que se trata de esencializar un poco más esa búsqueda de la expresión del mito poético en la literatura de ficción. Eso lo veo, por ejemplo, en dos de tus libros, flaquitos pero condensados: *El frasquito* y *Lo más oscuro del río.*

L.G.: Lo que decías sobre la decadencia me hace acordar a Joyce cuando empezó a escribir el *Finnegans Wake* y se encontró con que hacía algo tan extraño que lo entendió como un momento de su literatura en que ya no expresaba nada e intentó poner nuevamente en movimiento esa nada que transmitía. Y es que cuando uno se pone a escribir se encuentra siempre ante un dilema, ¿no? Si no, sería literatura muerta o cadavérica.

A.R.B.: Eso se nota muy bien en Beckett, esa aceptación casi resignada, melancólica, de que la palabra ya no le da: va comprimiendo concretamente, como si fuera contrayendo cada vez más la posibilidad de expresión.

L.G.: Sí, porque en él lo que vos decías de la operación poética implica el silencio. Y me parece que en tu texto también aparece algo en relación al silencio.

A.R.B.: Pero desde ese punto de vista, por ejemplo, la interpretación que se le ha dado a la cuestión del concepto de novela muda puede llevar a un malentendido. Porque no se trata, por supuesto, de volver a Mallarmé y de encontrar que la literatura muda en su expresión más extrema sería un libro con las páginas en blanco. Creo más bien que se trata de una tentativa para ir forzando al extremo límite la posibilidad de expresión, descartando todo lo que sea superfluo, los parásitos de la novela.

L.G.: Los parásitos que siempre arrastra el propio estilo de uno, de cualquier escritor. ¿Por eso hablás en algunos reportajes de la metáfora de la escritura musical, que privilegia el tiempo y los espacios y el silencio?

A.R.B.: Tomo como referencia la partitura musical para ver cómo juegan ahí todos esos elementos –en un sentido casi matemático– de los que carecemos en la literatura, pero que pueden tener su correspondencia, sus equivalencias. Siento la necesidad de leer ahora, cada vez más, textos que me den esa posibilidad de respiración. Cuando vuelvo a retomar textos de páginas y páginas donde prácticamente no hay un sólo espacio en blanco, me cuesta mucho meterme. Son preocupaciones que lo llevan a uno no a la angustia sino a ver con gran serenidad y sangre fría cuáles son las brechas por las que se puede salir a una nueva noción y a una nueva expresión de la literatura escrita. ●

LA MUERTE SIN PALABRAS

LUIS GUSMAN

Contravida reafirma una decisión de estilo. La decisión del autor de contar una historia política sin renunciar al estilo que lo caracteriza, sin que éste sea absorbido por el peso del referente que no se puede ignorar, que en estos casos tiene una pregnancia indudable.

¿Es *Contravida* la posibilidad de contar la historia de una vida a partir de la historia de un país, o en el revés de la trama la posibilidad de contar la historia de un país a partir de la propia vida? Ambas posibilidades no se excluyen sino que coexisten.

Se pueden percibir en *Contravida* tres registros de la narración; uno mítico, otro histórico, la Guerra del Paraguay, y otro político que responde siempre al presente del relato bajo esa forma amenazante de la política y la represión. Estos registros dan cuenta de la mezcla, la superposición y la alternativa de lenguas.

Como Norfolk, ese personaje de *Ricardo III* que en un parlamento formula que no habría peor exilio que el de la propia lengua –lo que implicaría una muerte sin palabras–, el narrador de *Contravida* se plantea la narración como una huida hacia adelante, una suerte de espacialización del tiempo que supone, sin embargo, un retorno al pasado, al lugar de la infancia *–Manorá–*, retorno que no parece ajeno a esa relación territorial de la lengua. "Toda huida es siempre una fuga hacia el pasado. El último refugio del perseguidor es la lengua materna."

Graham Greene en el libro cuyo título tiene mucho que ver con lo que se está comentando *–La infancia perdida–* afirma que los libros que leemos en nuestra infancia ejercen una influencia profunda en nuestra vida. Esta hipótesis parece estar presente en *Contravida* no solamente en relación a los libros escritos por otros *–Gulliver, El Quijote–* sino a la historia de la lectura de los propios libros. Esto tiene una función intersubjetiva, lo que es decir que va más allá de cualquier autor y supone fechar el instante mítico en que surgió la decisión de escribir. En *Contravida* se nombra esta decisión en el relato "Lucha hasta el alba".

Ese instante mítico se tematiza en dos vertientes. Una, la de la versión hereje de las *Sagradas Escrituras*; la otra, esa figura del escritor –tan familiar en Kafka– como Prometeo encadenado, donde escribir se transforma en el acto de robarle el fuego a los dioses. En *Contravida* aparece formulado de esta manera: "Con la palabra robada de la Escritura no había hecho sino apropiarme del alma de Esaú y sustituirla a la mía".

Hay en *Contravida* una decisión estética donde se decide por una escritura entre líneas, en los intersticios, donde lo contado es siempre la permutación de aquello de otras historias que no fueron escritas. El propósito de *Contravida* es flaubertiano: supone la tachadura de todos los relatos que figuran en ella como si se pudiera hacer una historia de la literatura a partir de las ausencias y no de las presencias.

Esta tensión de estilos está presente a lo largo de *Contravida* y también en la historia de Paraguay. Por ejemplo en el contraste del lenguaje brujo religioso definido en la novela como un *pandemonium,* una maravillosa metáfora de la peste *versus* el anglicanismo inglés dominante. El autor ha trabajado esta tensión de estilos en todas las formas de la aculturación, no sólo ficcional sino también teóricamente.

En la genealogía de los relatos que el narrador ha ido escribiendo a lo largo de su vida se menciona "La caspa", escrito en la cárcel, lo que daría otra vez la muestra de una escritura críptica, entre líneas. Todos los procedimientos posibles para escapar a una censura real. El proyecto del arte de escribir entre líneas toma en la novela dos caminos, uno para escapar de la censura real, y otro que podríamos denominar como la inversión del proyecto flaubertiano.

Flaubert soñaba con escribir un libro sobre nada: "Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna del estilo". Flaubert agrega de una manera bella, como el polvo que se mantiene en el aire, sin asunto, o al menos, que el asunto fuese casi invisible si pudiera ser.

En *Contravida* esa atadura externa se resuelve, como se decía antes, por una inversión. Y hay que tener en cuenta que en la novela de Roa Bastos el asunto no es poco, ya que se trata de la historia de un país. El autor lo resuelve al revés, y ahí retorna la muerte sin palabras bajo el proyecto de una novela muda: "Una novela muda. Ni nombres, ni pronombres, ni verbos, ni adjetivos, ni proposiciones, ni conjunciones adversativas ni copulativas, ni recursos de posición, nudo y desenlace". Entonces ¿qué? ¿Puro asunto, historia? ¿*Contravida* sería la prueba de que uno siempre escribe la misma historia? Es la paradoja de escribir contra un olvido esencial: –escribo porque puedo olvidar– tratando justamente de que no se borre cierta memoria colectiva, donde el núcleo de la narración central, saturado y constelado de historias paralelas, hace estallar la narración que se bifurca y prolifera al infinito.

En la novela la paradoja encuentra su respuesta en el mito de la infancia perdida que tiene prisionero al narrador. Mito perverso, falaz -así lo denomina en *Contravida–* aquel de la infancia perdida, ya que la ilusión de volver a él por cualquier camino está perdida de antemano porque el narrador en ese regreso al mito de la inocencia perdida se encuentra con un cráter lunar. Esa geografía de la inscripción que se encuentra en la novela de Roa nos devuelve a aquel relato de Graham Greene donde un personaje vuelve al árbol de la infancia porque cree que en su corteza ha grabado un graffitti de amor y se encuentra en cambio con una inscripción obscena. Podría ser al revés –la anécdota no tiene importancia–, lo que seguro se reencuentra es ese cráter lunar donde se escribe cada contravida. Es decir, una reescritura, una rehistoria que aquello que conserva es esa modalización particular del verbo donde el narrador nombraría aquello que ya fue pero que sigue siendo cada vez que se pone a escribir. Pero a la vez, el proyecto de una novela muda pareciera ser la metáfora más perfecta para que un procedimiento de escritura encuentre un lugar en los intersticios cuando se escribe a la sombra de una censura real que es política.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	4	28
2	*Inocente*, por Fernando Niembro y Julio Llinás (Grijalbo-Mondadori, 16 pesos). Una investigación novelada donde se combinan los elementos del thriller conspirativo girando alrededor de la figura de Maradona, el affaire de la efedrina y las intrigas político-corporativas del mundo del fútbol internacional durante el último mundial de Estados Unidos.	1	5
3	*Deuda de honor*, por Tom Clancy (Sudamericana, 29 pesos). Jack Ryan, el héroe de *Peligro inminente* y *La caza al Octubre Rojo* vuelve a las andadas en una novela donde los enemigos son aliados en una guerra que se da más en el territorio económico que en el de las armas.	5	5
4	*La lentitud*, por Milan Kundera (Tusquets, 16 pesos). Breve e intenso divertimento donde un congreso en un viejo catillo francés es la excusa para que se disparen varias historias, algún que otro episodio amoroso y –como siempre– la mirada omnipresente del escritor checoslovaco, en la que la ficción y la reflexión se cruzan, con lentitud.	2	10
5	*Paula*, por Isabel Allende (Sudamericana/Plaza & Janés, 17 pesos). Durante la agonía de su hija Paula, la autora de *La casa de los espíritus* le relató la historia de sus antepasados, los recuerdos de su infancia y algunos avatares de Chile; son esos relatos los que Isabel Allende reúne en este volumen.	3	11
6	*Donde van a morir los elefantes*, por José Donoso (Alfaguara, 22 pesos). La peripatética saga de un profesor de literatura chileno sumergiéndose de lleno en los placeres y padecimientos de la vida académica de un campus del medioeste norteamericano. Comedia negra, ácido retrato de costumbres y ritmo desenfrenado en un texto que tampoco excluye la reflexión profunda y los conflictos intelectuales.	7	4
8	*El mundo de Sofía*, por Jostein Gaarder (Siruela, 35 pesos). Una protagonista de quince años que responde al sugestivo nombre de Sofía deambula en medio de una historia novelada de la filosofía a la que se le suman elementos de suspenso y un manual de los puntos más importantes de la filosofía occidental, desde los griegos a Sartre.	8	2
7	*El primer hombre*, por Albert Camus (Tusquets, 18 pesos). El autor de *La peste* y *El extranjero* relata la historia de un hijo sin padre, educado en la miseria y criado por una abuela autoritaria, que va creciendo y haciéndose a sí mismo hasta alcanzar el éxito. Una novela en la que la historia toma prestado mucho de la vida de su propio autor.	6	8
9	*Acuérdate de mí*, por Mary Higgins Clark (Plaza y Janés-Solaris, 19 pesos). Una mujer decide escapar de la culpa que siente por la muerte de su hijo llendose con su marido a una casa sobre la costa. Pero enese aislamiento todo se vuelve misterioso y el aire toma forma de conspiración.	9	7
10	*De amor y de sombra*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos). Con la dictadura de Pinochet en Chile como marco histórico y geográfico la autora de *La casa de los espíritus* narra el romance entre un hombre y una mujer de sectores sociales opuestos que deben luchar por vivir en un país signados por las muertes y las torturas.	10	12

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La Argentina como vocación*, por Mariano Grondona (Planeta, 16 pesos). Subtitulado *¿Qué nos pide la Patria a los argentinos de hoy?* el libro aborda las asignaturas pendientes del proceso de desarrollo de la nación: la equidad social, la salud, la educación, el comportamiento cívico y el respeto de cada ciudadano a las instituciones y de las instituciones a cada ciudadano.	1	3
2	*Pizza con champán*, por Sylvina Walger (Espasa Cape, 16 pesos). La socióloga y periodista Sylvina Walger mezcla sus dos formaciones para ofrecer una radiografía de los nuevos hábitos de las clases dirigentes y su corte en la Argentina de fin de siglo.	2	19
3	*Historia integral de la Argentina, II*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El segundo de los nueve volúmenes que conforman la obra del autor de *Soy Roca*. Subtitulado *El sistema colonial*, el libro abarca el siglo XVII y gran parte del XVIII, abordando temas como la instalación del sistema colonial y la vida y las costumbres de la sociedad de aquellos años.	6	5
4	*El vuelo*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 15 pesos). Horacio Vrerbisky, colaborador de este diario, recoge el descarnado testimonio de un oficial de la Escuela de Mecánica de la Armada, Adolfo Scilingo, sobre las violaciones a los derechos humanos en la última dictadura militar.	8	9
5	*Política y cultura a finales del siglo XX*, por Noam Chomsky (Ariel, 14 pesos). Un análisis sobre las pespectivas de la libertad, la justicia, el poder, la democracia y la cultura en esta nueva etapa del capitalismo.	5	5
6	*¿Qué es la democracia?*, por Alain Touraine (Fondo de Cultura Económica, 15 pesos). El autor hace una revisión retrospectiva del concepto de democracia para analizar el verdadero significado que esa frase tiene en la actualidad. Plantea la necesidad de darle contenido a una democracia cada vez más asediada por el fantasma del autoritarismo.	9	3
7	*El hombre light*, por Enrique Rojas (Temas de Hoy, 14 pesos). ¿Vive usted para satisfacer hasta sus menores deseos? ¿Es materialismo, pero no dialéctico? ¿Es un hombre light, un hombre de hoy? Críticas a ese ser hedonista y mezquino se mezclan con propuestas y soluciones.	10	21
8	*Bocca*, por Julio Bocca y Rodolfo Braceli (Atlántida, 19,50 pesos), La autobiografía del mejor bailarín argentino. Desde la primera vez que sube a un escenario hasta la admiración actual del mundo, pasando por la imagen del padre que no conoció, el abuelo obrero que leadivinó el futuro y sus presentaciones en los escenarios de Moscú y Nueva York.	4	3
9	*Historias de la Argentina deseada*, por Tomás Abraham (Sudamericana, 13 pesos). Un estudio sobre el lado oscuro de la Argentina yendo desde el primer peronismo, pasando por los fulgores de la década del sesenta y los oscuros años del Proceso hasta llegar a la era donde reinan los formadores de opinión como Mariano Grondona.	3	4
10	*Sueños de futbol*, por Carmelo Martín (El País-Aguilar, 17 pesos). Vida y obra de uno de los mejores futbolistas y técnicos que ha dado la Argentina. Jorge Valdano habla de su concepción del fútbol y de la vida.	–	4

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Miguel Rep: **La grandeza y la chiqueza** (Ediciones de la Flor). Biografía no autorizada de la República Argentina en el particular plumín del autor de *Postales*, *Y Rep hizo los barrios* y *Joven Argentino*. El lado oculto de la vida de los padres de la patria, la verdadera composición del Himno Nacional y los componentes más oscuros del ser nacional quedan para siempre revelados por Rep.

Carnets///

FICCION

De plagio y a los apurones

MIENTRAS INGLATERRA DUERME, por David Leavitt. Anagrama, 1994, 272 páginas.

Para comenzar a hablar de esta nueva novela de David Leavitt es imprescindible aclarar que en setiembre de 1993 –cuando apareció la edición en Estados Unidos– los abogados del veterano poeta inglés Stephen Spender iniciaron querella por plagio. "Habría aceptado el plagio si la novela fuera digna de Tolstoi, pero no es más que una novelucha desagradable, un robo", se indignó Spender al comprobar que *Mientras Inglaterra duerme* copiaba, entero, el cuarto capítulo de su autobiografía *Un mundo dentro del mundo* (edición española en Muchnik, 1994).

El argumento de la tercera novela de Leavitt no difiere demasiado de los de sus libros anteriores (*Baile en familia*, 1983; *El lenguaje perdido de las grúas*, cuentos de 1986; *Amores iguales*, 1989 y *Un lugar en el que nunca he estado*, relatos, 1990). Casi siempre sus personajes son hombres y mujeres jóvenes que intentan superar los conflictos familiares avanzando entre una maraña de contratiempos; el principal de ellos es la aceptación de la homosexualidad sin evasivas. En *Mientras Inglaterra duerme*, Brian Botsford busca insertarse en la realidad de 1936 en tanto Hitler se encarama en el poder y se desata la Guerra Civil Española. Brian es un joven inglés que quiere ser escritor, vive de los cheques que cada quince o veinte días le entrega su tía Constance –una viuda autora de best sellers románticos que sólo pretende ver a su sobrino casado–, garrapatea sus primeros intentos literarios en un diario íntimo y reparte su tiempo entre las amistades burguesas londinenses de la escuela y los mitines obreros. Se afilia, como quien no quiere la cosa, al Partido Comunista.

Y era imprescindible la aclaración de plagio porque, a veces, la corrección apurada –solicitada (¿o exigida?) por el editor de Anagrama, Jorge Herralde– promueve ciertos disparates impropios de un narrador brillante como lo es Leavitt.

A saber: 1) "Era el invierno de 1937, y yo tenía veintisiete años", dice Brian en la página 177. Pero en la 257 se equivoca: "Era abril de 1938 y yo tenía veinticuatro años". Tiempos locos los de Europa previos a la Segunda Guerra Mundial. 2) En la página 153 aparece, por primera vez y de un modo artificioso y absurdo, un autor hasta el momento invisible: "Cercano como tú, lector", dice Leavitt. 3) En un dudoso estudio sociológico de página 45 la Guerra Civil Española estalla como consecuencia de una rivalidad lingüística entre castellanos de Madrid y catalanes de Barcelona. El núcleo de la guerra, para Brian Botsford-David Leavitt "era la lengua; al parecer España, como país, existía sólo como resultado de guerras, sus fronteras eran un testamento de batallas perdidas o ganadas, lo cual dependía de a quién se preguntara". Un poco más allá señala que las distintas fracciones de la sociedad española "aferradas a sus lenguas y culturas, seguían dando rienda suelta a los viejos resentimientos". 4) Todos los jefes de célula comunistas –ingleses, alemanes o españoles– deben ocultar un pasado y presente homosexual que los lleva a tomar determinaciones políticas rayanas con la traición.

Lo que no termina de quedar claro en *Mientras Inglaterra duerme* son los motivos que llevaron a Leavitt a perpetrar un supuesto plagio de otra obra –aunque se trate de una autobiografía literaria– y no plagiar la realidad que, casi siempre, es más sabrosa que una buena novela. Los groseros errores de interpretación de las costumbres hispanas (nunca se almuerza antes de las tres, se duerme la siesta hasta las cinco, no hay ningún pájaro en los cielos españoles y otros tantos ejemplos), la generalización por la cual todos los obreros ingleses aparecen como mirones de su vecino en los urinarios y el desmedido planteo de que todoaquel (hombre o mujer) que no es homosexual está a punto de serlo, tienden a devaluar las intenciones narrativas de un muy buen exponente de la novísima generación de escritores norteamericanos.

Algunos pasajes de *Mientras Inglaterra duerme* logran hacer olvidar, por momentos, los disparates y colocan a esta novela en la línea del mejor Leavitt: la descripción de los campos españoles observada desde un tren repleto de soldados, la sinfonía de voces que escucha Brian Botsford a través de la ventana de su cuarto de pensión, la locura de los viajes en los subterráneos de Londres, la sensación

FICCION

Una co

La *fatwa* es un término árabe que significa "condena sagrada". El primero en sufrir las consecuencias de la ira del fundamentalismo en nombre de Dios fue Salman Rushdie, quien se dio a conocer al mundo con una notable novela titulada *Lajja (Vergüenza)*. Muchos años después en 1993, una joven mujer bengalí llamada Taslima Nasrin sufrió también las consecuencias de una *fatwa*, por una novela de idéntico título a aquella primigenia de Rushdie, por la cual debió pedir refugio político en Suecia. Ahora bien, ¿desde qué perspectiva la crítica puede juzgar una obra que pone en juego la vida de su autora? ¿Hasta qué punto pesan aquí los criterios estéticos?

Independiente desde 1971, luego de la división efectuada en 1947, Bangladesh es un Estado laico y democrático habitado por hindúes y musulma-

ENSAYO

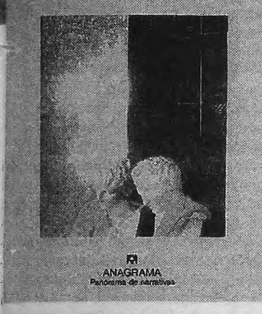
El folklore bajo la lupa psi

FUEGO EN EL DRAGON, por Géza Róheim. Tesis-Norma, 1994, 346 páginas.

A partir de la publicación de *Tótem y tabú*, Freud deja sentadas las bases para la aplicación del psicoanálisis al campo de la antropología. Al reformular una hipótesis de Darwin, en aquel trabajo presentaba el mito de la "horda primitiva" como el acontecimiento que había permitido el pasaje del orden animal al orden humano. De este modo, el mito representó el surgimiento de la cultura. Géza Róheim (1891-1953) –psicoanalista formado con Sador Ferenczi–, partiendo de las hipótesis freudianas, las retoma para aplicarlas al terreno de la antropología y al del estudio de los cuentos y mitos populares. Es en la interpretación psicoanalítica de esos mitos y relatos del folklore donde Róheim se destaca por su excelente producción e interpretación; aunque también en esta disciplina es donde ha sido sistemáticamente resistido: son muy pocos los estudiosos del folklore que mencionan los trabajos de Róheim como fuentes bibliográficas. Esta actitud de olvido también podría hacerse extensiva a los psicoanalistas.

Subtitulado *Y otros ensayos psicoanalíticos sobre folklore*, es el título mismo del libro el que ofrece una explicación histórica del interés folklórico de Róheim. Su primer artículo publicado se tituló *Dragones y matadores de dragones* (1911). En su particular modalidad de abordaje de los mitos y leyendas Róheim utiliza una metodología comparativa por medio de la cual relaciona las diferentes versiones de un relato y sus variaciones de una a otra zona geográfica para poder dar una validación universal a sus interpretaciones psicoanalíticas. En su profundo conocimiento del folklore europeo, norteamericano y australiano Róheim apoyaba la ambición universalista de sus interpretaciones. "Algunos mitos y cuentos populares derivan directamente de sueños, soñados por alguien en alguna parte, y contados y vueltos a contar hasta que sólo quedan rudimentos de su origen en el sueño", escribe en uno de los ensayos recopilados en *Fuego en el dragón*. Esta cita sirve para mencionar brevemente la teoría de Róheim sobre el origen de los relatos y mitos en el sueño. Sirviéndose de la concepción freudiana del sueño sostiene que los relatos populares eran sueños soñados por algunos individuos que posteriormente eran transmitidos por la tradición oral; hipótesis que también proporciona una explicación al fenómeno de las diversas versiones del mismo relato. Además su trabajo interpretativo se ve enriquecido por las posibilidades de significación que provoca y por el excelente manejo de analogías y comparaciones.

El libro está compuesto por diecisiete ensayos ordenados cronológicamente, cada uno de ellos está precedido de una nota de Alan Dundes –encargado de la compilación y también autor de la introducción– en la que explica el origen del ensayo y el contexto de su producción. Las temáticas folklóricas que recorren los ensayos abordan la mitología aborigen australiana, la relación estrecha entre el robo y la magia en el folklore europeo,



de dolor en la pérdida del paraguas de un amigo, la espléndida pintura de la tía Constance y sus pretensiones casamenteras.

En síntesis, la tercera novela de Leavitt se presenta como un trabajo escrito y corregido de apuro que tuerce –cabe esperar que no por mucho tiempo– el camino emprendido por uno de los mejores escritores jóvenes norteamericanos.

MIGUEL RUSSO

ENSAYO

Preguntas sobre la entrevista periodística

LA ENTREVISTA PERIODISTICA, por Jorge Halperín, Paidós, Colección Estudios de Comunicación, 1995, 296 páginas.

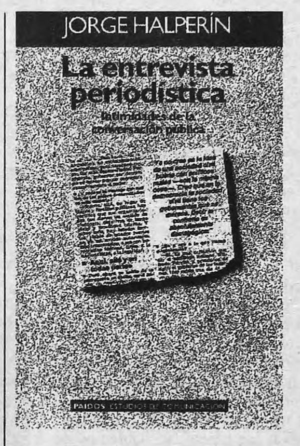
Con este libro, subtitulado *Intimidades de la conversación pública*, se abre en la editorial Paidós la colección "Estudios de comunicación", que se propone dar a conocer las reflexiones y los secretos de oficios que rodean la manera de la circulación de la información en la sociedad argentina. Y el comienzo resulta más que auspicioso porque Jorge Halperín –director del suplemento cultural y de la sección "Opinión" del diario *Clarín*, además de habitual entrevistador de personajes de la cultura y la ciencia– encontró el tono adecuado para encarar un trabajo que tiene varios públicos con intereses diferentes.

Este tipo de textos suele caer en la divulgación de "secretos del oficio", o si no en el manejo cerrado de códigos que sólo conocen los pëofesionales. En el aparente desorden con el que Halperín va presentando los temas que hacen a las formas, la ética, las posibilidades y problemas que presenta la entrevista –un género muy transitado pero no por eso menos difícil– le permite lograr que todos esos públicos distintos queden incorporados. Algo que resulta posible porque, si bien Halperín lleva casi treinta años de periodismo, parece mantener vivo el sentido último de la actividad: la curiosidad. Para trasmitir interés al lector, espectador u oyente, es necesario compartirlo.

En este caso, Halperín se sigue preguntando y pregunta a los demás por este género que hace pública una conversación que comienza por ser privada. El libro se cierra con un extenso capítulo que incluye entrevistas a periodistas que hacen habitualmente entrevistas: Mariano Grondona, Magdalena Ruiz Guiñazú, Bernardo Neustadt, Carlos y Daniel Ulanovsky, Jorge Guinzburg, a la española Rosa Montero y al francés Bernard Pivot. El gesto no deja de tener su significación. El entrevistador, desde la perspectiva de Halperín, debe trabajar para el público y, en menor medida, para el entrevistado y nunca para sí mismo. De allí proviene, tal vez, el tono entre reticente y admirativo con que se trata la figura de la italiana Oriana Fallaci.

A través de esta actitud Halperín amplía el tono didáctico del libro y se coloca en una polémica que, si bien no está explícitamente planteada, atraviesa todo el libro: la credibilidad y el lugar de poder creciente que va ocupando el periodismo en estos tiempos. *La entrevista periodística* no toma partido de manera abierta, sino que elige poner siempre en primer plano aquel gesto vocacional primario del periodista de indagar en lo que le interesa y adjudicar ese interés a un tercero, esa ficción conocida como público.

El libro provee los elementos para que se abra una necesaria polémica sobre cómo se utiliza en los medios esta herramienta por la cual se cede y autoriza la palabra a otro bajo determinadas reglas de juego cuya revisión y análisis es parte importante de este trabajo. Esa discusión que el libro deliberadamente



deja sin resolver –y ése es el mecanismo por el cual incorpora a lectores que están involucrados más allá de quienes están aprendiendo una técnica– implica las relaciones de poder que se ponen en juego en torno de la búsqueda de información.

Sin dudas, *La entrevista periodística* resulta, además y a causa de las experiencias que narra y analiza Halperín, un texto en el cual no sólo se trasmiten saberes y técnicas, sino que esa trasmisión asume el hecho de estar involucrada con problemas que van más allá de la práctica. El espectador, el lector, el oyente, son participantes naturales de una trama en la que la información es un bien que se negocia, se retacea e incluso en algunos casos se compra y se vende. El trabajo de Halperín, a la vez ameno y reflexivo, es una buena guía para empezar a comprender qué es lo que pasa cuando, grabador, cámara o micrófono mediante, se hace pública una conversación que juega a ser privada.

MARCOS MAYER

...ndena vergonzosa

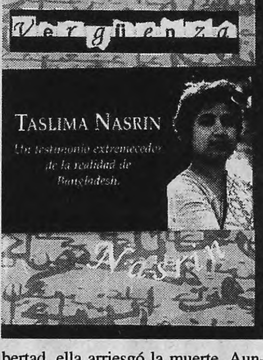
VERGÜENZA, de Taslima Nasrin. Ediciones B, Barcelona, 1994, 305 páginas.

nes. El Estado intentó luchar contra el segregacionismo, pero en 1988 la Constitución que garantizaba los derechos fundamentales de los ciudadanos adoptó una enmienda que hizo del islamismo la religión oficial. Los musulmanes conforman la mayoría absoluta del país y a pesar del fervor con que los partidos de izquierda intentaron defender el laicismo, las últimas dos décadas han sido benévolas para el Islam. En 1992 una mezquita fue destruida en la India, obviamente por fanáticos de esa nacionalidad. Este hecho lamentable desembocó en una guerra que se extendió hasta Bangladesh en la que la minoría hindú no ha cesado de ser perseguida, hasta transformarse en auténticos extranjeros en su propio país.

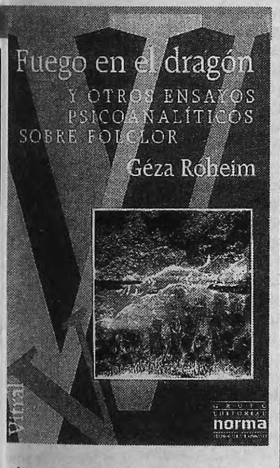
Es preciso recordar estos hechos para comprender mejor la acción de *Vergüenza*, porque se trata de una novela de neto corte político en la que se repasan estos acontecimientos a partir de las desventuras de una familia de origen hindú, los Datta, convertidos en involuntarios testigos de una auténtica pesadilla de terror. Taslima Nasrin enarbola sin pudores las banderas de las minorías, en nombre de la justicia social y la defensa del laicismo. La novela contiene una manifiesta intención de denuncia que por momentos se acerca a la forma del panfleto en estado puro. Dado el delicado equilibrio político de la región, aun para cualquier espectador ajeno no puede llamar a demasiada sorpresa el odio de los musulmanes. Esto no justifica de ningún modo la barbarie a la que Taslima se vio sometida, pero a diferencia de los *Versos Satánicos* que condenaron a Rushdie, donde la intransigencia musulmana traducía en un modo muy particular el texto, en el caso de *Vergüenza* es bueno señalar que su intencionalidad podía hacer prever hasta el más ingenuo el triste desenlace que tuvo.

A través de la historia de los Datta, Nasrin cuenta la historia de un país que se islamiza a partir de las peores facetas del fundamentalismo, vale decir, en la intolerancia y el desprecio a la idea de unidad nacional y los derechos humanos más elementales. La estrategia, tal como nos la cuenta Nasrin, es empujar a los hindúes al exilio y la tradición, a la negación de su identidad nacional. En la novela está graficada en la figura del padre que se niega a abandonar sus pocos bienes y su tierranatal. La vergüenza que se tematiza es no resistir, no poder rebelarse, sentirse abandonado por un gobierno que a la vez es propio y ajeno, cómplice con un poder corrupto. La vergüenza de ese padre, como tantos otros padres de Bangladesh, es no haber podido proteger su casa, su mujer, su hija. La vergüenza es renunciar a la memoria, verse obligado a la humillación de abandonar un pedazo de tierra que defendió con su vida durante las guerras independentistas.

Taslima Nasrin ha escrito *Vergüenza* desde la cólera. Ella misma ha declarado que le hubiese resultado mucho más sencillo haberse callado, pero su palabra es un acto de resistencia. Por estas palabras, en nombre de la libertad, ella arriesgó la muerte. Aunque prolijamente escrita, tiene el valor de ser testimonio de una dolorosa realidad. Queda la incógnita, tal vez, de no saber si de haber encontrado un destino menos dramático hoy la pudiésemos leer en castellano.



CHRISTIAN KUPCHIK



el "tramposo" en la mitología norteamericana, los cuentos de Grimm, las creencias populares húngaras, las diferencias entre mito y cuento popular y los cuentos de hadas.

La importancia de esta compilación reside fundamentalmente en el desconocimiento que existía, hasta la fecha, del trabajo de Róheim. Es un documento valiosísimo en la genealogía del psicoanálisis aplicado a la temática antropológica y folklórica.

RAUL GARCIA

ENSAYO

Una de cuñadas

DE COMO LOS TURCOS DESCUBRIERON AMERICA, por Jorge Amado, Emecé, 1994, 206 páginas.

De cómo los turcos descubrieron América narra la historia de una conquista amorosa en la que Jorge Amado retoma el tono lisonjero con que habitualmente trata a su lector, convirtiéndolo en compinche de esas fechorías en las que todos (autor, narrador, lector, editor) devienen personajes y acuerdan un sentido. Amado utiliza un sistema de complicidad e implicancia (un modo de dejarse leer) que trasunta la lengua de toda literatura pedagógica y todo orador demagogo. La novela actúa en forma directa sobre su lectura y desintegra el carácter dual del lenguaje: lo que hay allí aparece con el ánimo entusiasta de hacerse entender.

Como en cada plan de conquista, en la novela de Amado su personaje sostiene un principio de selección y, veladamente, enfrenta la posibilidad implícita de un error. La historia se subordina a los patrones de un género secundario: aquel en el que el héroe turco debe inclinarse a desposar a una u otra hermana, agobiado por la presión de la mirada familiar. Desde *Como agua para chocolate*, el melodrama nutricionista de Laura Esquivel, hasta *La poesía de ciertas ropas antiguas*, el relato de Henry James en el que la venganza de la hermana muerta se vuelve traje fantasmático –mitad organza, mitad chifón– contra la hermana viva, los relatos de cuñadas fomentan esas relaciones que hoy podrían inscribirse en el nuevo orden del incesto.

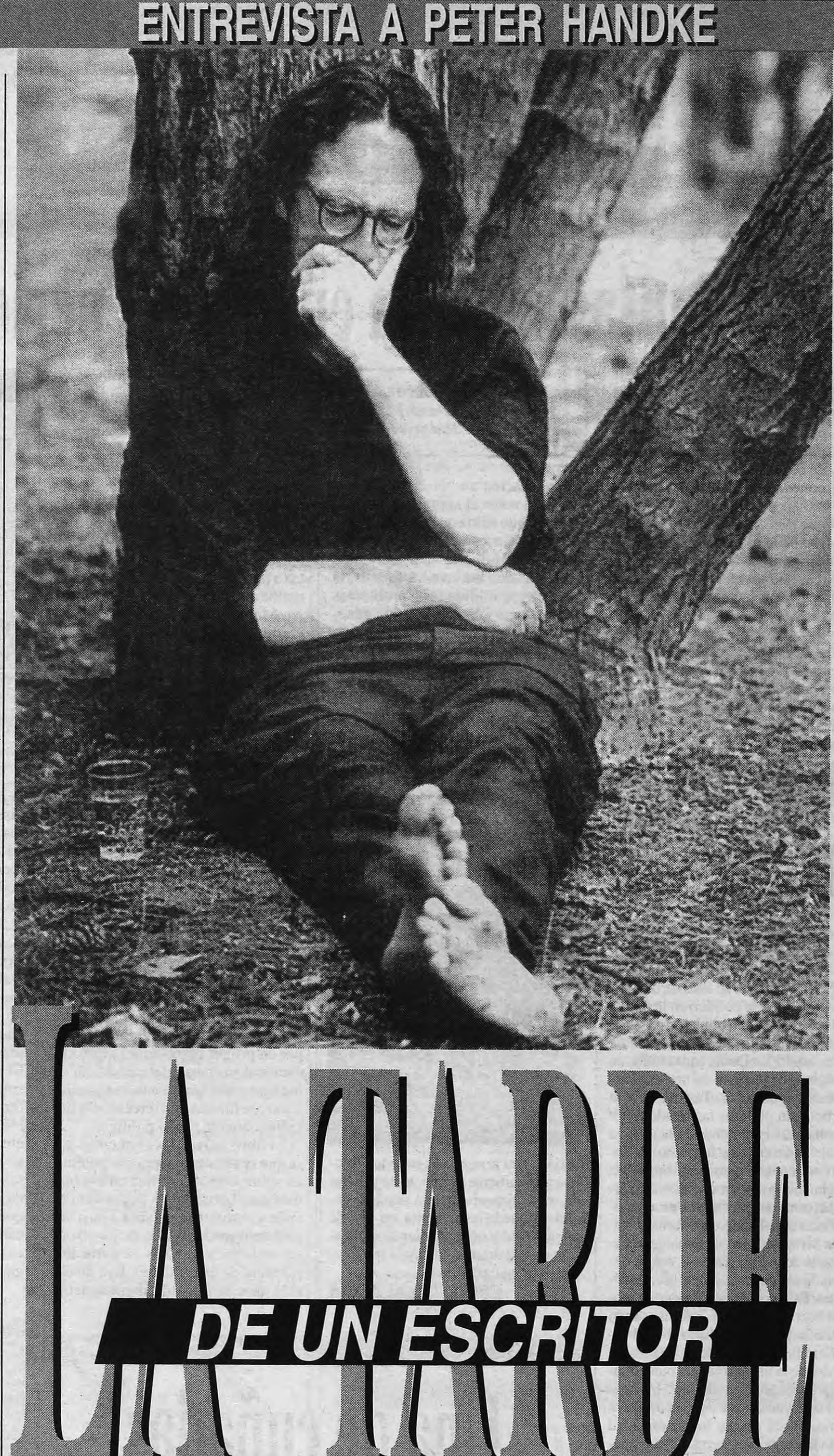
Jorge Amado es un novelista de frases incompletas; no por vocación de silencio sino –tal vez– por obra de un éxito que sólo le exige repetirse. Cada oración de esta novela aparece incompleta en su estructura y atraviesa el relato como ruido, síntoma de afasia o, simplemente, sanata. Cada página rebosa un supuesto no saber gramatical, que si bien en principio podría juzgarse intencionado, finalmente se diluye no tanto por injustificado como por funcionar en perjuicio de la economía del relato.



De cómo los turcos descubrieron América fue redactada por Amado a instancias de una empresa italiana, caída en desgracia durante el operativo Mani Pulite. Junto a él debían aparecer Norman Mailer y Carlos Fuentes, firmando sendas historias sobre la conquista en una edición conjunta. Sin embargo, el fracaso editorial no impidió a Amado traducir su novela al español y seguir disfrutando de su destino generoso en fama y dinero, que ya le ha deparado veinticinco millones de ejemplares vendidos en cincuenta remotos países.

JUAN JOSE BECERRA

OSWALDO MUÑOZ, de El País



LA TARDE DE UN ESCRITOR

Poco comunicativo es el austríaco Peter Handke, autor de "El chino del dolor", "Carta breve para un largo adiós", "El juego de las preguntas", "Ensayo sobre el cansancio" y del guión de "Las alas del deseo" (con Wim Wenders). "A mí me gusta escribir, no hablar", advierte en esta entrevista. A pesar de ello, y tras terminar su nueva novela, "Mi año en la bahía de nadie", aceptó dar algunas definiciones en su casa de las afueras de París.

"Este es mi jardín", dice el escritor, dando una vuelta a la casa, despacio. "Mi lugar desde hace tiempo. Aquí hay un árbol de casi cien años. Y ahí, ahí están los tres Reyes Magos tallados en una roca que me traje de Alemania. Por el recuerdo. Vivo en las afueras, en un lugar sin nombre, cerca del bosque." Al pie de un columpio, junto al gran muro gris, el escritor arranca un hongo de la tierra y dice: "Si quiere, podemos freírlo y comerlo". Después sonríe sin ganas.

Once meses al año vive a unos pocos kilómetros de París; el resto, el autor de *La tarde de un escritor* viaja de un lado para el otro. ''Yo me siento eslavo'', dice. ''Mi madre era eslovena y mi padre un soldado alemán. Resido en Francia pero una parte de mí está allí en el paisaje de mi nacimiento.'' No quiere hablar de eso ni de *Mi año en la bahía de nadie*, su última y voluminosa novela. "No me voy a confesar con usted ahora, ¿no le parece? Yo simplemente escribo...

Peter Handke no contesta, por lo general, a las preguntas. La mayor parte del tiempo parece ausente, o aburrido, como si hubiera recibido un golpe en la cabeza y estuviese preguntándose por qué y quién se lo dio. "A mí me gusta escribir, no hablar. Hablar me cansa. No hablemos de eso. No hablemos de nada", interrumpe cada cinco minutos. Pero, al cabo de un silencio más o menos largo, vuelve a establecer el contacto. "Cuando escribo para los diarios no escribo libros. Llevaba tres años así. Cuando publiqué unos reportajes sobre Yugoslavia me pagaron bien y me compré un abrigo". Silencio.

Se dice que Maurice Blanchot, cuando un periodista merodea su chalet, saca un fusil de caza y dispara al aire. "Un día fui a ver a René Char, y, al despedirse, ya en la puerta, me mostró un arbusto y una pluma colocada encima. Era la señal de un visitante que no se había atrevido a entrar. 'Ese es mi visitador preferido', me dijo".

¿Conoce Handke el poema *Boomerang tallado en mis huesos y que silba rasgando la noche?* "Sí. Pero no me considero un poeta. Rilke fue el último poeta excepcional. Señaló el límite de la poesía. Y al final resultaba un poco ridículo. Demasiado sublime. La poesía de René Char es más auténtica. Aunque las comparaciones son odiosas. Char tenía amigos bastante cursis, que lo adulaban, y cuando se iban decía: 'Por fin se fueron'. No entiendo por qué un hombre como él consintió en dejarse halagar por Heidegger. Su amistad era una relación trucada. ¿Quién era Salomón y quién la reina de Saba? La adulación no significa respeto. Existen lectores que se sienten como héroes y son arrogantes. Hay lectores que erigen un altar de gloria a un autor y si el autor les dice 'fuera' lo arrojan al infierno inmediatamente. Es un fenómeno actual, las sectas de los lectores que se santifican ellos mismos. La admiración es carnívora. Detesto a los admiradores. Sin embargo, cuando yo tenía treinta años estaba contento, porque estaba solo y las críticas eran malas, de contar con un admirador."

Las palabras en la voz de Peter Handke parecen a veces piedras arrastradas por una pala mecánica, extraídas lentamente de la montaña.

¿Le gustan los autores franceses? "Hubo una época, viviendo en Salzburgo, en que el hecho de que existiesen me hacía sentirme feliz. Luego el azar me hizo encontrar a varios de ellos, pero no funcionó. Al instante de verlos dejaron de existir. Siempre se ha querido que los escritores se reúnan y se entiendan. En mi caso destruye el misterio. La decepción me quita la fe que tenía en una idea. La idea de que estaban ahí, en algún sitio, protegiéndome, desaparece y me lastima. He traducido *Una juventud*, de Patrick Modiano. ¿Beckett? Samuel Beckett es tan perfecto que me irrita. Creo que debemos cometer faltas, incurrir en defectos."

¿Aprendió algo de su experiencia en el cine? "No fue feliz. El ritmo de la luz lo veo con mis libros, no en las películas. La literatura me interesa cuando pienso en el pasado. El cine absorbe demasiado al presente. Sin embargo, fueron Bresson, Antonioni, Buñuel quienes me salvaron de mi vida en Austria y me indicaron el camino a seguir. A Pasolini lo considero uno de mis padres. Viví un período en Friuli, al norte de Italia, cerca del pueblo natal de su madre. Pero de esto tampoco deseo hablar."

Thomas Bernhard lo insultó atacando su prosa de superficial y a él de sentimental blando. ¿Le guarda rencor Handke? "Bernhard amaba pelearse, y se inventaba historias absurdas para establecer o suscitar relaciones sadomasoquistas. Ignoro lo que le ocurrió. Una actitud negativa constante,un tema despiadado y feroz como argumento narrativo de base acaba por ser sospechoso, un artificio más, algo insincero."

La construcción de la prosa de Handke da la impresión de organizarse según un plano de ideas complejo, pero con el objetivo último de hacer surgir frases como: "En el aire de la mañana todos los continentes se parecen". ¿Le interesa la filosofía? "Inevitablemente. La escritura se confronta a las mismas cuestiones que la filosofía. El derecho, la representación, el sentido de los actos. Pero la filosofía sólo deviene para mí en realidad escribiendo. Contando historias. Los ideales suelen poner trampas. Prefiero a los narradores en la medida en que hacen cosas que no quieren hacer. No me gustan los autores que, a priori, son claros. En Nabokov, por ejemplo, todo el deseo se nota que está previsto. Y en García Márquez también, todo el argumento parece estar escrito y leído de antemano. Tal y como ocurre en la televisión. En realidad, García Márquez es idéntico a un conferenciante de shopping center. Estamos perdiendo completamente el riesgo de la lectura. Y la lectura, entendida como aventura y riesgo, me parece el invento más importante de la humanidad."

"Hoy existe un dilema en la literatura", continúa Handke. "En otra época los escritores eran faros. Víctor Hugo, Zola, Thomas Mann eran personas mimadas en torno a una aristocracia. Ahora los escritores viven escondidos. Exiliados. Yo me siento totalmente exiliado, como un sabio o un investigador que busca. Aunque, en general, la gente vive en condiciones más desarraigadas que yo, esperando el retorno a Jerusalén, esperando siempre ese retorno. Como escritor pienso que... No sé quién dijo que los cuadros de Cézanne deberían reinar, que su belleza exigiría que reinasen. Le parecerá ridículo, pero estoy de acuerdo. Tengo la sensación de estar apartado, y al mismo tiempo estoy satisfecho de encontrarme en esta situación."

Peter Handke lleva en el bolsillo superior del saco, a modo de pañuelo, un manojo de plumas de diversos pájaros. "Las recojo durante mis paseos por la campiña." ¿Se psicoanalizó alguna vez? "No. Nunca. Aunque tengo amigos que me lo han recomendado. La amistad de verdad no suele concretizarse en lo real, existe de lejos, por medio de la ficción."

La timidez de Handke recuerda en ocasiones a la del niño que sabe de todo y lo demuestra, despertando cierta irritación, haciendo como el que no sabe nada. Kafka dijo que mordía su mesa de trabajo al escribir para no derrumbarse en el suelo. ¿Lo marcó algún acontecimiento? Su mirada refleja a veces una profunda desorientación, susto, como la de un débil mental.

"Creo que tiene razón. Fue exactamente a la edad que entré en el internado católico con la perspectiva de devenir cura. La catástrofe de mi vida. Permanecí allí cinco años. Todas las mañanas, al despertarme, intento saber por qué me marcó tanto aquel momento. Yo quería recoger hierbas, retrasarlo, y mi madre me estiraba para no llegar tarde. El colegio estaba situado en lo alto de una colina y, abajo, pasábamos por un mausoleo cuya puerta está siempre abierta. Dentro estaba enterrado un obispo que murió loco. Del agujero salía un aire frío y negro. Era el único camino, y cada vez tuve ganas de entrar, sin lograrlo nunca."

¿Le interesan las ruinas? "Todo el mundo ama las ruinas. Pero ahora empiezan a fabricarlas falsas. La inocencia no basta para hacer arte. En mis insomnios pienso en la inteligencia extrema de los mogólicos. Su extrema confianza. De dónde proviene el amor que desprenden esos niños hacia los demás. Los norteamericanos han inventado y expandido una concepción de la inteligencia con medidas y tests repugnantes."

"Yo quiero ser más célebre todavía", comenta Handke en otro orden de cosas. "Pero de otra manera. Mi ideal consiste en estar por la noche en un bar y ver las hojas de los plátanos moverse, sentir el viento y contemplar pasar las luces de los trenes a lo lejos. Y ya está."

Saint John Perse decía que él escribía "para vivir mejor". El, ¿por qué escribe? "Yo escribo acercándome a lo desconocido. Para un deseo que carece de destino preciso. Y para los demás. Me gusta escribir al airelibre, sentado en un tronco caído, rodeado de árboles que siguen firmes. Todo mi trabajo se dirige hacia la claridad. La búsqueda. Soy un tipo bastante fuerte. Soy un tipo muy frágil."

El escritor suspira: "Ha sido un día muy agotador. Por fin terminamos. Tome, llévese esta pluma", y elige una negra del bolsillo. "Pertenece a un cuervo." ¿Qué le interesa más al escritor, la belleza o la verdad? "No sé. Pero no importa. La belleza es la verdad con alas. ¿No?" Peter Handke, desde lejos, dice adiós con la mano. "La amistad sólo existe en la literatura", había dicho.

ANTICIPO DE LA NUEVA NOVELA DE OSCAR HIJUELOS

ERAN CATORCE HERMANAS

El protagonista de la nueva novela de Oscar Hijuelos, "Las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien" –que Tusquets distribuye y que aquí se anticipa– revive en esta historia, múltiple como su familia, parte del universo narrativo que mereció el premio Pulitzer por "Los reyes del mambo tocan canciones de amor".

OSCAR HIJUELOS

La casa en que vivían las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien irradiaba femineidad. Los hombres que pasaban por delante de la valla de puntiagudas estacas blancas –el cartero, el trapero, el repartidor de hielo– se sorprendían a veces al notar un fuerte olor a flores, como si hubieran vertido perfume sobre las tablas del suelo y sobre la tierra. Y cuando la puerta de la casa –una destartalada construcción victoriana con muchas habitaciones a pocos kilómetros de la pequeña ciudad de Cobbleton, en Pennsylvania, con vigas tambaleantes y una fachada de tablas de chilla empapadas por la lluvia (con gabletes, goznes herrumbrosos y un fétido retrete exterior levantado sobre unos cimientos que tendían a crujir durante las intensas lluvias, un tejado con goteras y superficies astilladas por todas partes)–, cuando su puerta se abría al mundo, el poder de estas hembras, incluso de las más pequeñas, casi molecular en su obstinación, escapaba y tenía un efecto transformador en los hombres. A lo largo de los años el grueso arce que se alzaba en el jardín había sido escenario de numerosos accidentes: los hombres se caían del caballo o, con los ojos muy abiertos pero cegados por lo que quizá tomaban por el sol, patinaban con su Modelo T, su Packard o su sedán deportivo, se salían de la carretera y acababan en la cuneta, el eje doblado y el cárter del cigüeñal soltando vapor.

Incluso su padre, Nelson O'Brien, irlandés, fotógrafo y propietario del cine Joyero, notaba a veces los efectos de esa influencia femenina: ese caballero se movía por las habitaciones de la casa experimentando una sensación de júbilo y amor, que a veces le sobresaltaba; otros días tenía el aire de un marinero perdido mirando hacia los confines del mar. Luchando con sus propios pensamientos, trataba de comprender qué pensaban exactamente sus chicas bonitas y, hombre meditabundo, consciente de los problemas de la vida, no sabía cómo interpretar la alegría de sus hijas. A veces, cuando ellas se reunían en la sala, pasaba a su lado despacio, como si caminara por un pasillo lleno de cortinas de seda caldeadas al sol. Y se encontraba sentado en el sofá con una de sus niñas en el regazo, jugando a algún juego tonto como "pégale a papá en la nariz", o pasaba fácilmente media hora intentando enseñarle a la pequeñina una sola palabra, por ejemplo "manzana", repitiéndola hasta que sacaba del bolsillo de la chaqueta un reloj de cadena y, al ver la hora, salía al mundo para trabajar, dejando atrás a sus trepidantes y exuberantes hijas. Y ellas le gritaban algo o le seguían a la puerta, y mientras él se metía en su Modelo T para ir a la ciudad o encaminarse por las carreteras comarcales para hacer algún trabajo, ellas se reunían en el porche diciéndole adiós con la mano a su padre, quien, en tales momentos, experimentaba un agradable aturdimiento.

Una vez, hacia 1921, cuando Margarita Montez O'Brien, la mayor de las hermanas, tenía diecinueve años, un aviador hizo que su biplano, un Sopwith Camel, tomara tierra en un campo de heno aproximadamente a medio kilómetro al oeste de la casa, porque le había dado un mareo justo cuando la sobrevolaba, como atrapado en un sirénico rayo de influencia que se elevaba desde la sala donde las hermanas se habían reunido en una caóticapreparación de la comida del mediodía. El iba volando en dirección oeste por encima de prados donde pastaban vacas y ovejas, dejando atrás silos, establos y granjas, con un banderín que anunciaba el Circo Volador de los Temerarios ondeando tras él, cuando ellas oyeron en la distancia que su motor tartajeaba y la hélice se atascaba, y por la ventana lo vieron descender por entre las nubes, su aparato semejante a una cruz que caía y a veces giraba sobre sí misma. Y como no habían visto muchos aviones en su vida, salieron corriendo al porche al mismo tiempo que todos los demás habitantes de esa parte de la campiña.



A esa hora del día unas se encontraban sentadas en los sofás estudiando sus libros de texto, bostezando, riendo, cosiendo, mientras otras estaban tumbadas en la alfombra delante de la chimenea tratando de entrar en contacto con los espíritus por medio de un tablero de ouija o jugando al *rummy* o a "ir de pesca", buenos juegos de cartas americanos. Aún había algunas que estaban en la cocina ayudando a su madre (suya era la voz que, suspirando, se oía intermitentemente cuando iba de una habitación a otra). Y las gemelas estaban practicando: Olga tocando el piano, Jacqueline, el violín y la tercera de las hermanas musicales, María, cantando cualquier cosa, desde *Prefiero amar lo que no puedo tener que tener lo que no puedo amar* a *El jeque de Arabia* (o, como broma, para anunciar la llegada de su padre, *Ta-ra-ra-bum-di-ay*). Y otras estaban buscando sillas, preparando la mesa de los niños para las chiquitinas y apartando de la pared la larga mesa de roble con patas de animal y salientes que representaban cabezas de león con anillas de bronce en la nariz, y poniendo en cada sitio los cubiertos, platos y vasos adecuados; todo este trabajo para una sola comida era trascendental.



Hijuelos, escritor neoyorquino que revisa sus raíces cubanas.

Entonces había trece hermanas, contando a la pequeña Violeta, de cuatro meses, que había nacido en febrero de ese año, con tendencia a los cólicos y muy aficionada a despertar a toda la casa en mitad de la noche cuando berreaba reclamando la leche de su cansada madre cubana; y excluyendo a la decimocuarta hermana, Gloria, que nacería en 1923. La mayor, Margarita –o Meg, como la llamaba su padre irlandés– había nacido a bordo de un barco que navegaba desde Cuba a Estados Unidos en 1902. Luego había nacido Isabel en 1904 en esa misma casa, igual que las otras hermanas; Isabel había venido al mundo con el ceño fruncido y la llamaron como la reina que gobernaba España en los tiempos de Colón. Y luego nació María, la tercera, en 1906; María, cuyo nacimiento había sido leve y fácil, un nacimiento que llenó a Mariela de luz y del calor amarillo, como de vela, de la gracia, por lo que le puso el nombre de su madre, María, que estaba en Cuba, porque era una presencia bella y grácil que no podía hacer daño a nadie y tenía la bendición de una voz casi divina –años más tarde sería capaz de romper copas y platos de cristal con un *do* alto y llegar al siguiente *la*– y con tan buena disposición y tanta humildad, que tenía el aire de una santa o de un ángel escogido en los coros del Señor. Luego vino el nacimiento (y la muerte) de Ebe, que vivió cinco días y falleció en 1907 a causa de una corriente de aire que le provocó una fiebre que la pobrecita no pudo superar. Debido a esa pena, Mariela quiso llamar a su próxima hija Dolores, pero al año siguiente, quizá por una curiosa conjunción de las esferas planetarias, melodiosas de armonías astrales, llegaron las gemelas Olga y Jacqueline, entre las hermanas las dos que más se quisieron desde la cuna, que lloraban y arrullaban en armonía, daban golpes y patadas a un tiempo y eran las más conscientes de la naturaleza musical de las cosas. A Olga le pusieron el nombre de una bailarina rusa cuya fotografía había aparecido una vez en el anuncio de una compañía de ballet que iba a actuar en Filadelfia durante las semanas de su inminente concepción; en el cartel se la veía haciendo una pirueta bajo un foco de luz, y eso había impresionado a la madre. Jacqueline se llamaba así simplemente porque a su madre le había gustado el nombre, ya que le sonaba parisiense y mundano y, en su opinión, auguraba una buena vida. Estas eran las hermanas melifluamente arrulladoras cuya presencia, junto con la de María,inspiraría la música en el hogar, pues su padre, Nelson O'Brien, les compraría un día un pesado piano vertical, un acordeón y un violín y ellas aprenderían a tocar y a cantar con su primera profesora, una tal señorita Redbreast, para piano y violín y la elegante y muy parisiense señora Vidal para la voz, de modo que la casa se llenaría de *Lieder* y canciones populares como: *Si el dinero es cordial, ¡no se trata conmigo!* De pequeñitas, estas dos hermanas, junto con María, tarareaban y más tarde cantaban, y un día formaron el trío musical que sería conocido como Tres Ruiseñores, las Chanteuses y por último, más sencillamente: Olga, María y Jacqueline. Al año siguiente su madre descansó, pero en 1910 trajo al mundo a una *mujercita*, como su madre llamaba a todas las niñas, y sacó su nombre de la reluciente etiqueta de una crema facial, Pomada de Belleza Helena de Troya, que supuestamente borraba las arrugas, suavizaba y añadía un resplandor juvenil a la piel de la usuaria; una elección fortuita, porque, de todas las hermanas, ésta sería la más bella y, como nunca llegó a envejecer, poseería siempre el rostro de una atractiva adolescente. Luego, en 1911, nació la siempre rolliza, desde la cuna en adelante, Irene, y en 1912 Sarah, pensativa y un poco colérica, la primera de las catorce hermanas a quien le parecía que sus hermanas mayores eran sus tías. Fue la primera de las hijas a quien su madre relegó al cuidado de las otras, y hablaba menos palabras en español que las mayores y tendía a sentirse perdida en la casa cuando ellas se ponían a charlar en la sala. Luego vino otra niña, que se estranguló con el cordón umbilical, y a la cual llamaron Patricia, y ese nombre pasó a la siguiente, nacida en 1914, Patricia, la novena hermana viva, quien, debido a la desgracia de su homónima, llegó en la estela del dolor y parecía terriblemente consciente de las sombras y los espíritus huidizos, a los cuales espiaba a veces en el vestíbulo, en los cristales de las ventanas y en los espejos. Esperaba vislumbrar a la otra Patricia, que la asustaba y la castigaba y que con los años la llevaría al borde de una afable excentricidad espiritista, de modo que un día viviría en una casa inclasificable en el norte del estado de Nueva York, en una comunidad de espiritistas, y colgaría en su ventana un pequeño cartel que decía: "Se lee la buenaventura". Luego, en 1916, nació Verónica y le pusieron el nombre de la santa que había cubierto la cara ensangrentada de Cristo con un velo. Era la hermana que percibiría el sufrimiento y el tormento de los hombres en este mundo y que deseaba que un hombre fuerte la protegiera, aunque confundiría la dureza y la brusquedad con la fuerza, como si fuera su destino enjugar la cara ensangrentada de un marido que traería innecesaria pena a su vida y a la vida de otros. En 1917 nació Marta, Carmen en 1919 y la pobre Violeta en 1921, destinada al placer y promiscua, feliz y encantada con las agradables complejidades de su cuerpo, la hermana a quien le gustaba demorarse más en la bañera, tocándose y pellizcándose los pechos tanto, que crecieron más que los de ninguna, cuyos pezones llegarían a ser famosos entre sus amantes por ser de color rojo cereza, y que tenía en los labios izquierdos de la vulva un lunar que intensificaba el placer del amor.

El primer éxito de Hijuelos, *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, fue filmado por Arne Glimcher.

Estas eran hermanas calamitosas, hermanas ambiciosas, hermanas que se quedaban en la ventana por la noche llorando a la luna; eran hermanas que recordaban los anuncios de vestidos bonitos en los periódicos y se sentaban delante de una vieja máquina de coser Singer a pedal para hacer sombreros de encaje y vestidos adornados con puntillas. Eran hermanas que habían soñado una vez con la gran guerra; hermanas con las cejas arqueadas, que se desnudaban silenciosamente, sus faldas y prendas interiores cayendo suavemente al suelo, cuyos dedos de los pies se ponían rojos, las puntas de sus pechos erizadas, los pezones arrugados cuando se bañaban, hundiéndose en el agua; hermanas que tocaban el piano, practicando estoicamente sus escalas y fantaseando acerca de un mundo en el cual la música brotara a borbollones y todos los capullos cantaran. Eran hermanas de huesos pequeños o proporciones voluminosas, hermanas conlunares y hermanas cuya infantil desnudez revelaba la belleza sin rasgos de los ángeles, hermanas cuyos cuerpos empezaban a estremecerse voluptuosamente, unas con los pómulos altos y anchos de su padre, otras que serían altas, otras de ojos azules, o de color avellana, o con los ojos negros de su madre, otras que eran menudas y elegantes, con ojos que sugerían travesura y regocijo: hermanas vibrantes, tristes, divertidas y fuertes.

VOTO SUBITO

VEINTE HISTORIAS FICTICIAS SOBRE LAS ELECCIONES



Segundos antes de las 18, millones de almas comenzarán a padecer la ansiedad de conocer historias verdaderas sobre las elecciones presidenciales. Ante la catarata informativa que vendrá, **Primer Plano** prefiere ofrecer el ansiolítico de la ficción, en veinte historias brevísimas de Rodrigo Fresán, firma de este diario y autor de "Historia argentina", "Vidas de santos" y "Trabajos manuales".

RODRIGO FRESAN

La idea del voto como certera variación de aquello que –por su brevedad– se ha dado en entender y escribir como ficción súbita. La velocidad del relámpago, la huella de una idea. Un acto breve y casi intrascendente en su aspecto físico y unas pocas líneas que, se supone, se las arreglarán para trascender en el tiempo y en la historia. Entonces el voto –al igual que ciertas breves miniaturas: las postales de Rep, las estampillas de Spencer Holst– como uno de esos momentos con poder residual que no falla jamás y no perdona. La paradoja de que *ese lugar* se llame cuarto oscuro cuando –en realidad– se trata de renovar el siempre esquivo e inasible fantasma de la luz.

Y –se sabe– en la oscuridad *siempre* pasan cosas.

1) El hombre entra sabiendo que no va a salir. No importa su verdadero nombre porque el nombre por el que optó tiempo atrás –el nombre que sí importa– es Demos el Magnífico. Y tampoco importa lo que diga el DNI que ahora ofrece como un salvoconducto. El está ahí; ignorando los comentarios de los fiscales de mesa y las risitas apenas disimuladas ante el imprevisto de su capa de brocado rojo y su turbante dorado donde centellea el tercer ojo de un rubí falso una tibia mañana de domingo. Se sabe que el día de las elecciones salen todos los locos a tomar aire. Como la mujer esa a la que se llevaron a los empujones mientras aullaba que "ahí adentro, adentro de esa urna, están las cenizas del hijo de puta de mi marido"; como el tipo que pidió quedarse "por si hay segunda vuelta, viste". Demos el Magnífico entra al cuarto oscuro y –hágase la luz– Demos el Magnífico pronuncia dos o tres palabras más o menos mágicas y, sí, desaparece.

Ya son casi las seis de la tarde y todavía siguen buscándolo.

2) El es el hombre cuyo voto va a ser el que va a dar vuelta esta elección. Pero él no la sabe y nunca va a saberlo.

3) Ella no es nadie, ella es apenas un número más en el padrón electoral pero –ella no lo sabe, no puede saberlo– va a ser *alguien* a partir de hoy. Ella va a ser importante y ella ahora siente que su cuerpo se abre como un durazno y que, no, no van a ser nueve meses como dijo el doctor sino siete como siempre pensó ella. Un cuarto oscuro bien puede traducirse rápido y limpio a un improvisado quirófano. Un votante y médico de la cola oficia sin problemas y el primer llanto del bebé –un estruendo poderoso como la sirena de un barco– provoca una tormenta de boletas electorales suspendidas en el aire de la tarde. No tarda en llegar el móvil de un noticiero, claro, y volvemos a estudios para un flash informativo rebosante de falsas sonrisas y falsa ternura. Todos sonríen y alguien ni siquiera le escapa a la obviedad de "el renacimiento de la democracia y bla bla bla". Pero nadie puede predecirlo ni adivinarlo. Este 14 de mayo de 1995 ha nacido –en la claridad de un cuarto oscuro– aquel que, dentro de treinta años, será temido y respetado como el legítimo emperador de la Nueva Argentina. Un hombre implacable y sanguinario que ahora llora como si la historia terminara en lugar de recién comenzar.

4) El entra al cuarto oscuro. Mira las boletas como se miran los cuadros en un museo. Busca y encuentra una foto de su hija desaparecida en un bolsillo de su saco. Su hija nunca entró a este cuarto oscuro. A su hija la hicieron entrar en otros cuartos oscuros. Mete la foto de su hija en el sobre y lo cierra. Sale.
Vota.
Por ella.

5) Ella estuvo despierta toda la noche. Ella hace dos noches que no duerme y –no importa– la idea era más o menos esa después de todo. Ir a votar bien dura. Le parece que el fiscal de mesa la mira raro pero debe ser su reconocida paranoia o la brevedad de su falda. Da igual. Ella entra al cuatro oscuro y se le ocurre –por qué no– hacerse una raya ahí mismo. Una raya electoral y viva la patria.
Ella descubre que se le olvidó la birome. Ella enrolla una boleta y aspira.
Rico.

6) El va a votar con su hijo de diez años y en la cola –para matar el tiempo– le inventa y le cuenta que en el futuro, seguro, se va a votar en los shopping centers; se va a votar por teléfono y se van a ganar premios. Su hijo lo mira en silencio. Entonces él elige la leyenda de una antigua civilización que arrojaba rocas a un pozo sin fondo para así elegir quién sería su dios patrono durante los próximos ocho solsticios y todo eso. Su hijo se ríe a carcajadas. "Qué tontos", dice.

7) Ella entra y la puerta del cuarto oscuro cerrándose a sus espaldas con el más ominoso de los chasquidos le informa que, sí, acá hay algo raro, algo que no es del todo normal. Entonces los ve. Vestidos de negro, anteojos oscuros, grandes. "La estábamos esperando, señorita", sonríe el que parece ser el jefe.

8) El está por cerrar el sobre con la boleta cuando la textura del aire parece variar. Una casi imperceptible vibración eléctrica llena el lugar y ahí delante, frente a sus ojos, comienza a hacerse sólida la figura de un hombre de mirada cansada y rostro curtido. "No vote a *ese* hombre, no lo haga: el destino de la humanidad está en juego", le pide Juan Salvo, el Eternauta.

9) Ella entra al cuarto oscuro y a él se le velan todas las fotos.

10) El descubre la ubicación exacta del cementerio a donde van a morir todos los votos en blanco. Toca el timbre y lo atiende un viejito de aspecto tan benévolo que duele mirarlo. "Por favor, se lo ruego, no le cuente a nadie que me encontró", ruega el anciano.

11) Ella no tiene la menor idea –no sabe por qué– pero cada vez que desliza su voto por la ranura de la urna tiene uno de esos orgasmos que rajan las paredes y mojan las urnas.

12) A él las novias le duran nada más que el espacio de meses entre una elección y otra. Todas sus novias son fiscales de mesa. Algunas son bastante lindas.

13) Ella se quedó dormida. Ella se olvidó que tenía que votar. Ella corre por las calles y golpea las puertas para que la dejen entrar. Es tarde. (Es la hora en que salen a votar los muertos. Los muertos también votan. "Hay ballottage entre Yrigoyen y Perón y Roca y Balbín y...", diagnostica un muerto derecho y humano y argentino.) Ella camina triste hasta la comisaría para denunciar su olvido. De paso –ya que estamos– denuncia a su marido asesino serial.

14) "Voto a Zeus", grita él con el puño en alto.

15) Ella descubre que le devolvieron un documento único equivocado. Va a quejarse a los fiscales de mesa y le informan que no hubo ningún error. Ella empieza a ponerse bastante nerviosa y a gritar un poco. Grita en voz baja. Ellos le dicen que se fije bien, que ella es la mujer de la foto. Ella discute que de ningún modo hasta que alguien le alcanza un espejo con una sonrisa triste. El tiempo vuela. El tiempo no da lugar a elecciones y siempre gana.

16) Génesis y Apocalipsis. El descubre que le devolvieron un documento único equivocado. Le gusta más que el suyo y no dice nada. Camina tranquilo y feliz. Ya es otro. No va a volver a su casa nunca. Una nueva vida comienza aquí. Mientras tanto –en otro lugar– alguien descubrió el verdadero nombre de Dios y lo desliza dentro del sobre en lugar de la boleta. Van a impugnárselo, claro; pero uno de los fiscales de mesa cometerá el error de pronunciarlo en voz baja. El fin del universo tal como lo conocemos comienza allá.

17) Ella se muda todo el tiempo –ella informa puntualmente de su cambio de domicilio– para votar siempre en lugares diferentes. Votando se conoce gente.

18) El va y vota y después se va a jugar un picadito con los muchachos. La cosa empieza a ponerse rara cuando –de regreso a su casa– la gente lo saluda desde los balcones. Su mujer abre la puerta, lo abraza y lo felicita llorando. "Querido, sos el nuevo presidente de la Argentina", solloza ella. Y él sonríe a los flashes y a las cámaras y lo peor de todo es que no sabe cómo pasó todo esto, lo más *divertido* es que –te lo jura por la vieja– no se acuerda de nada.

19) El hoy calza su mejor walkman. Entrega su documento. Acepta el sobre. Aprieta PLAY. Música de la película *Carrozas de fuego*. A él siempre le gustó votar en cámara lenta.

20) El entra a votar. El saca un revólver y lo apoya contra su sien. "Síganme", suspira.